

村上春樹と小説表現の現代

〈近代文学〉解体後のリアル

野 中 潤

一、物語消費とデータベース消費

既成の物語を参照しながら読みの愉楽を引き出す行為を大塚英志の用語を借りて広く「物語消費」(1)と呼ぶならば、もちろんこれは今にはじまった話ではない。近代文学の中にも多くの先例を見出すことができるだろう。たとえば、中里介山の『大菩薩峠』に次のような場面がある。

「隊長、首尾は上々じゃ」

「それは大儀」

隊長と呼ばれたのは水戸の人、芹沢鴨。

「杉山左京が邸を乗り出した駕籠が二挺、その後ろのがまさしく清川八郎」

「確と？」

「相違ない、拙者は武兵衛にあとを頼んでおいた、急ぎ用意あつて然るべし」

「心得たり」

十余人が躍り立つて用意の黒装束。

一方には大盃になみなみと酒を注いで、

「待て、後ろなるはめざす清川八郎、前なるは何者じゃ」

一隅から吼え出したのは、新徴組の副将で、鬼と言われた近藤勇。

机龍之助という架空の人物を配置して展開されていく物語の中に、「芹沢鴨」や「近藤勇」という歴史上の人物の固有名を登場させることによって、読み手の意識の中に幕末の新選組をめぐる言説の蓄積を喚起させ得る叙述となっている。この場合に参照されるのは、ある種の全体性を想定できる幕末維新をめぐる「物語」であり、「歴史」である。単純化してしまえば、「歴史」という「大きな物語」を潜在的なコンテクストとして配置しつつ、「小説」という「小さな物語」が展開されていることになる。しかもフィクションとして生成される『大菩薩峠』の物語世界に魅了され、机龍之助

どの作中人物のふるまいを「リアル」なものとして受け止める読み手の意識の中で、幕末維新をめぐる既成の「歴史」は再編制を促されることになる。NHKの大河ドラマを見る視聴者が、坂本龍馬や沖田総司などの生涯をテレビ画面の中で「目撃」することによって幕末維新の「歴史」の全体性に近づいているような感覚を覚えるのと同じように、『大菩薩峠』を読む者は、どこかで新たな全体性を探りしながら幕末維新の「歴史」を想起し、机龍之助の動静を追いかけるのではないだろうか。

ビックリマンチヨレートにおまけとして入っているシールに記された断片的な情報を収集することで、シールに記されたキャラクターたちを登場人物とする「大きな物語」の全体性に次第に迫っていくところに、大塚英志は「物語消費」の愉楽があると考えた。これは、断片化された「小さな物語」を積み重ねることで、「紀州サーガ」とも言える「大きな物語」を構築しているとも言える中上健次の小説の愉楽に通じるものだ。もちろん村上春樹の小説を読む者が、自殺した女の子や自殺した親友をめぐる「物語」を、『風の歌を聴け』以来の小説の中に探り当てようとして、断片的な出来事を再構成しようとするのも、同じような志向によるものだと考えてよいだろう。あるいは、「世界観」とも呼ばれる全体性を背後に想定しながらエピソードを積み重ねていく「機動戦士ガンダム」や「スターウォーズ」などのシリーズものの愉楽を「物語消費」と呼び得るとすれば、文壇という全体性あるいは「世界観」を背後に想定しながら多くの作家のエピソードがをたどっていく「私小説」の

愉楽にも同様の構造を見出すことができる。断片化された情報やエピソード、あるいは小さな物語は、相対的には全体性をそなえていると見なし得る「大きな物語」に回収されることを期待されている。想定される「大きな物語」が「歴史」であるのか「偽史」であるのか、あるいはしつらえられた「世界観」であるのかという違いをとりあえず等閑視してしまえば、純文学と大衆文学、さらにはアニメや映画などにも同じ構造を見出すことができる。

一方、東浩紀の用語を借りて、既成の文化的な蓄積を参照しながら断片的な情報の愉楽に引き出すことを広く「データベース消費」(2)と呼んでしまうならば、もちろんこれも今にはじまった話ではない。近代文学の世界にも、その時代固有のデータベース消費が存在したと考えてよいだろう。

たとえば、夏目漱石の「坊っちゃん」(『ホトトギス』一九〇六年)に、次のような描写がある。

芸者が来たら座敷中急に陽気になって、一同が聞きく声を揚げて歓迎したのかと思うくらい、騒々しい。そうしてある奴はなんこを攫さらむ。その声の大きな事、まるで居合抜の稽古のようだ。こつちでは拳を打つてる。よっ、はっ、と夢中で両手を振るところは、ダーク一座の操人形よりよっぽど上手だ。(九章)

「ダーク一座」とはいったい何なのか。「操り人形よりよっぽど上手だ」と続いていることから、おそらく人形芝居の劇団なのだろう

ということとはわかる。「坊っちゃん」が発表された頃の日本人にとつては、何かしらのイメージを喚起する固有有名であり、おそらくはそこに笑いが生じたのではないかと推測をすることもできる。しかし当時の読者にとつて、具体的にとどのようなイメージの連鎖を喚起するものであったのかを解明するのは容易なことではない。溝手恵里の「ダーク一座とその継承―日本人形劇史の一つの試み」⁽³⁾によれば、糸操り人形を使った「ダーク一座」の来日公演は、どうやら我が国の人形劇史の嚆矢として位置づけられているらしいのだが、坊っちゃんの発言を見る限り、人形浄瑠璃を見慣れた明治時代の日本人にとつては、かなり幼稚なものに見えたのだろう。このあたりの機微は、おそらく『ホトトギス』の読者にとつてはすぐに合点がいくものだったに違いない。しかし「ダーク一座」という固有名は、二十一世紀の日本人にとつては同時代の言説がどのようなコンテクストを構成していたのかを明らかにすることによって初めて愉楽を得られる小説表現となり得るわけで、注釈抜きでは了解することが困難な文字列である。しかも「坊っちゃん」発表当時に流布していた情報を参照しつつ断片的な表現の愉楽を引き出すというふるまいは、何らかの全体性を要請しながら断片化された物語を読み進める「物語消費」の場合とは明らかに異なる位相にある。「ダーク一座」のケースをデータベース消費と云ってしまうのは、拡大解釈のそしりをまぬがれないかもしれないが、中里介山の『大菩薩峠』で活躍する「ムク犬」の背後に滝沢馬琴の『南総里見八犬伝』における「八房」の面影を見せようというようなケース

は、「メガネっ娘」や「ドジっ娘」のようなステロタイプ化されたキャラクターに反応することでアニメやゲームを受容している「オタク」たちの「データベース消費」に似たところがあると言える。あるいは夏目漱石の『三四郎』に代表される「上京する青年」とか、太宰治を初めとする無頼派の小説などに登場する「小説を書けない小説家」のような「キヤラクター」にも、データベース消費とよく似た小説表現のあり方を指摘することができるとは思えない。

ここで大塚英志と東浩紀を持ち出して対比しようとしているのは、断片化された「小さな物語」を「大きな物語」との参照関係の中で読み進めながら次第に全体性へと至るような受容のあり方と、巨大な情報データベースとの参照関係の中で断片化された情報からそのつど愉楽を引き出すような受容のあり方である。このような対比を念頭において小説表現の現代を考えた場合、村上春樹の小説表現にも、「大きな物語」の存在を要請しないデータベース消費がきわめて戦略的に用いられていることが見えてくる。

二、村上春樹の登場

一九八〇年に文藝賞を受賞し、河出書房新社から単行本として出版された田中康夫の『なんとなく、クリスタル』は、きわめて斬新な手法が注目を集めた。ゆつたりと組まれた一四八ページの小説本文に対して、フォントサイズを落とした巻末の「NOTES」が四一ページにわたって続いているのだ。言わば田中康夫自身による

本文注釈である。総数はなんと四四二箇所にも及ぶ。文藝賞の選考委員の一人であった江藤淳が「斬新さで右に出るものがない」「まことに才気煥発」などという賛辞を呈したのは、注釈という形で小説本文に自己言及を試みた田中康夫の小説表現に対するスタンスの新鮮さに由来するものだったに違いない。

冒頭の数行を引用してみよう。

1980年6月 東京

ベッドに寝たまま、手を伸ばして横のステレオをつけてみる。目覚めたばかりだから、ターン・テーブルにレコードを載せるのも、なんとなく億劫な気がしてしまう。

それで、FENにプリセットしたチューナーのボタンを押してみる。なんと朝から、ウイリー・ネルソンの「ムーンライト・イン・バーモント」が流れている。

見出しを除き、わずか六行の本文に五つもの注が付されている。しかも作家自身の注なので、単純な語釈をほどこしているわけではない。たとえば、この部分に関する注釈は、次のようなものである。

1 ●ターン・テーブル プレーヤーのうち、レコードを載せる部分。甲斐バンドやチューリップのドーナツ盤ばかり載せていると、プレーヤーが泣きます。

2 ●FEN Far East Network の略。英語がわからない人には、よいバックグラウンド・ミュージックになります。英語のジョークが理解できる人は、より一層楽しめます。

3 ●プリセットしたチューナーのボタン 前もつて周波数を、選局したい局に合わせてあり、ボタンを押すだけでよいシステム。マニュアルでチューニングするという、マニアックな楽しみが、またひとつ減りました。

4 ●ウイリー・ネルソン テキサス州生まれのシンガー。従来 of C & W にはない要素を取り入れたカントリー・シンガー。

5 ●「ムーンライト・イン・バーモント」 Moon Light In Vermont 1927年にホーギー・カーマイケルの作曲した、スタンダードナンバー。

一九五〇年代から活動を開始して一九七五年の「ブルー・アイズ・クライング・イン・ザ・レイ」でメジャーになったウイリー・ネルソンに、一九七二年にデビューして翌年の「心の旅」で有名になったチューリップと一九七四年にデビューして翌年の「裏切りの街角」でメジャーになった甲斐バンドという二つの日本の音楽グループの名前を対置しているあたりが興味深い。ただし今となつては、「ウイリー・ネルソン」はもちろんのこと、おそらく注釈の中に使われている「甲斐バンド」や「チューリップ」や「ドーナツ盤」という言葉にすら注釈が必要だろう。なぜプレーヤーが泣くのかについても説明をしなくてはならないのだとすれば、注釈が本文のページ数を超えるこ

とは確実である。たかだか三十年ほど前の小説なのだが、注釈に注釈を重ねて発達してきた漢籍や古典の研究と似たような状況がすでに現代文学の世界にも起きているのかも知れない。

同じような小説表現の様態は、村上春樹のデビュー作である『風の歌を聴け』（一九七九年七月・講談社）にも見て取ることができ。一五章に次のような場面がある。

「何故ここ働いてるってわかつたの？」

彼女はあきらめたようにそう言った。

「偶然さ。レコードを買いにきたんだ。」

「どんな？」

「カリフォルニア・ガールズの入ったビーチ・ボーイズのLP。」

彼女は疑り深そうに背いてから立ち上がってレコード棚まで大股で歩き、よく訓練された犬のようにレコードを抱えて帰ってきた。

「これでいいのね。」

僕は背いて、ポケットに手をつつこんだまま店の中をぐるりと見回した。

「それからベートーベンのピアノ・コンチェルトの3番。」

彼女は黙って、今度は2枚のLPを持って戻ってきた。

「グリーン・グールドとバックハウス、どちらがいいの？」

「グリーン・グールド。」

彼女は1枚をカウンターに置き、1枚をもとに戻した。

「他には？」

「ギヤル・イン・キヤリコの入ったマイルス・デイビス。」

「僕」が「彼女」に要求した三枚のLPレコードを同時に買い求めるような消費者は、一九七〇年代にはおそらく存在しなかったのではあるまいか。LPレコードを何百枚、あるいは何千枚と所有しているコレクターはいたかもしれないが、ジャズとかクラシックというジャンルによつて区切られた世界の中で自足している場合がほとんどだったはずだ。『風の歌を聴け』の「僕」のように、ジャンルを超えて節操なく買い漁ってしまえばもはやそれはコレクションとは言えない。ビーチ・ボーイズのようなロックとグリーン・グールドのベートーベンのようなクラシック音楽、さらにはマイルス・デイビスのようなジャズを分け隔てなく買い漁るということは、コレクターであるならば通常はしないはずなのである。コンパクト・ディスクが普及してレコード時代よりも多くの音源を保管しやすくなった一九八〇年代になつても、ロックとクラシックとジャズを同時に買い漁るコレクターは稀有の存在だったはずだ。つまり、『なんとなく、クリスタル』の場合と同様に、これらの固有の名は、何らかの注釈を必要とする小説表現になつてゐる。もちろん、インターネットが普及して、携帯用の再生機で大量の音源を持ち歩けるようになった二十一世紀の今なら、時空の遠近感を喪失した同一平面上にこれらのアーティストを並べて等価に眺め、きわめて簡単な操作によつて次々に消費していく人間が存在することをリアルな出来事として受け入

れることができる。現実問題として『風の歌を聴け』を読んだ者がその気になれば、二〇〇五年二月に設立されたばかりの「動画投稿サイト」であるにもかかわらず、既に世界規模の広がりを見せる「巨大なデータベース」となった「ユーチューブ」にアクセスして、たまたまどこにグレン・グールドとマイルス・デイビスとビーチ・ボーイズの映像や演奏に触れることができるに違いない。また、二〇〇一年に発足したインターネット上の巨大な百科事典「ウィキペディア」を参照すれば、これらのアーティストについての基本的な情報は即座に手に入る。つまり、このような形で固有名が並べられている村上春樹の小説をウェブ上で読むことを想定した場合、文字列をクリックすることでリンク先のサイトに移動することができる。ハイパーリンク機能を使えば、同一平面上に並べられた固有名からたまたまどこかにビーチ・ボーイズやグレン・グールドに関する詳細な注釈を参照することが可能な条件もとのえられているのだ。そのうえ、著作権の問題を考慮せずに言えば、パソコンの画面で小説を読みながら、そこに登場するアーティストの映像や音楽を同時に楽しむことさえ可能なのである。もしも、ハイパーリンクを含むテキストとして村上春樹の『風の歌を聴け』をウェブ上で読むことが可能になれば、ある種の人々にとってはきわめて愉楽に満ちた「読書体験」を可能にする小説だと言つてよいだろう。

村上春樹は、純文学と大衆文学、あるいはメインカルチャーとサブカルチャーといった既成の階層構造が崩解し、(スーパーフラット)という言葉で語られるようなウェブ世界のあり方と親和的な

小説表現を、一九七〇年代の終わりにすでに実現していたわけである。

三、教養主義の崩解とサブカルチャー

サリンジャーの『ライ麦畑でつかまえて』(一九六四年十二月・白水社、野崎孝訳)の影響を受けているとも言われる『赤頭巾ちゃん気をつけて』(一九六九年八月・中央公論社)で芥川賞を受けた庄司薫の小説にも、村上春樹の小説の場合とよく似た形で多くの固有名が登場する。『赤頭巾ちゃん気をつけて』で、「ぼくは実はゲバラの大ファンで、毛沢東のすごさにはもうお手あげで『ワンソイ・マオジューシ』で感じもあるし、ホーチミンにはこれはやや『ザ・タイガース』フアンの子的感慨を抱いているし、それからマルクスときたら、これはもうほとんど愛しちゃっているといつていくらいなのだ」などと語るあたりには、革命の英雄をアイドル歌手を同一平面上で眺めようとする身ぶりがあるからさまに出ているし、シェイクスピア、ゲーテ、ドストエフスキー、カフカなどの文学者の名前を登場させる一方で、酒井和歌子、内藤洋子、松原智恵子などのアイドルの名前に言及するあたりにも、メインカルチャーとサブカルチャーといった既成の階層構造が崩解することによって起こる(スーパーフラット)的な事態の先取りを見て取ることができるといえる。

『赤頭巾ちゃん気をつけて』の第10章には、次のような部分もある。

ぼくは持てる知識を総動員して(受験勉強だつて案外役に立つんだ)、クフ王やらトトメス三世やらネフェルトイチやらクレオパトラやらをいちどきに登場させ、さらにファルク王やらロンメル將軍やら、そしてその上アラビアンナイトまでまぎれこませたなんとも珍妙かつ絢爛にして豪華(?)なる大冒険・大活劇をくりひろげたが、まあこれだけ役者がそろえばどんな話だつて面白くなるにちがいない(つまりぼくは、ネフェルトイチに頼まれてその弱い亭主を助けて、ファルク王とロンメル將軍が組んだような墓泥棒の大盗賊団を、トトメス三世の武勇やアリババの機智でコテンコテンにやつつけて、クレオパトラという綺麗なちっちゃな王女様にキスされて帰ってきたとかなんとか、まあざっとそんな話なんだ)。

親指の生爪を剥がしてしまっていた左足を踏みつけられた「ぼく」が、「加害者」の五歳ぐらいの女の子を安心させるために、咄嗟に思いついた「痛いけど痛くない話」をする場面である。この部分にも多くの固有名が登場するが、注目しておきたいのはこれらが「受験勉強」によって得られた「知識」として語られていることである。しばしば言及されている『椿姫』『ハムレット』『ドンキホーテ』『万葉集』『徒然草』などという固有名も、「受験勉強」によって学び得るものである。この場面にも、世界史の教科書や『世界史重要用語集』などのような受験参考書にパッケージされ得る知の全体性が

あつて、その一部として披瀝されるのがクフ王やトトメス三世やネフェルトイチ(≡ネフェルティイ)のような固有名なのだ。「ぼく」に多くの固有名を駆使させるのは、旧制高校以来の教養主義の延長線上に位置する「日比谷高校」的な知なのだと言つてもよい。もちろん、いしだあゆみの「ブルーライト・ヨコハマ」とかピンキーとキラーズの「恋の季節」とか、植木等の「スーダラ節」など、従来の教養主義とは無縁の固有名も登場している。しかしそれらの大半は、有名進学校である日比谷高校の受験生はもちろんのこと、同時代的には誰もが知り得るような通俗的な固有名に過ぎない。世界文学についても日本文学についても、あるいは歌謡曲についても革命家や哲学者についても、知り得る教養の全体像が想定されていて、「ぼく」が語る固有名はほぼその範囲内に限定されている。『赤頭巾ちゃん気をつけて』の小説表現を支えるのは、週刊誌やテレビに日常的に触れながら、受験勉強を乗り越え、エリート教育を受けることによって身につけることができるような「教養」なのである。

庄司薫の小説に登場する固有名がメインカルチャーとサブカルチャーの序列を無視するかのように断片的に並置されながらも、「教養」という全体性を想定していると思なせるのに対して、村上春樹の小説に登場する固有名はもはや全体性を想定することが困難な場所に足を踏み入れてしまっている。『風の歌を聴け』には、ピーチボーイズ、グリーン・ゴールド、マイルス・デイビス、ボブ・デューラン、エルヴィス・プレスリーなどの今でも知る人が多い著名なアーティスト

イストも登場するのだが、ジョニー・アリデイ、ブルック・ベントン、ハーパーズ・ビザール、ノーマン・グリーンバウム、エディ・ホウルマンなど、今では知る人が少なく、同時代の日本人にとつてもお馴染みとは言えない固有有名が同一平面上に並べられている。ほとんどがアメリカを中心とする外国のアーティストであり、日本人で登場するのは、いしだあゆみや井上陽水などきわめて少数である。さしあたり音楽について小西慶太の『村上春樹』を聴く。『ムラカミワールドの旋律』(二〇〇七年四月・阪急コミュニケーションズ)を参照しながら確認してみると、こうした傾向は、『アフターダーク』(二〇〇四年九月・講談社)や『東京奇譚集』(二〇〇五年九月・新潮社)などの近作に至るまで大きな変化が見られない。一部のマニアを除いて知る人がいないようなアーティストを含むこれらの固有名すべてを知り尽くしているということは、もはや知の全体像を手に入れることを至上命題とする「教養主義」の域を超えている。知らないことがあることは不勉強であり、恥であるという強迫観念にかられる必要がないほど、これらの固有名はジャンル横断的であり、なおかつ偏在的でもあるからだ。これらの固有名をめぐる全体性をあえて想定するとすれば、おそらく「村上春樹」という作家を召喚するしかないだろう。つまり、これらのアーティストすべてについて知ることは、全体性としての「教養」を手に入れることにはつながり得ないが、「村上春樹」という作家の全体性に近づいているという幻想を抱くための手だてにはなり得るということである。

四、『海辺のカフカ』のリアル

横溝正史の探偵小説に登場する金田一耕助は、近代科学的な推理に基づいた推理によって、謎に満ちた事件を明快に解きほぐして犯人を確定し、事件を解決する。その名の通り「金田一」近代知」を体現する名探偵である。この名前は、エドガー・アラン・ポーの「モルグ街の殺人事件」(一八四一)を起源とすると言われる探偵小説というジャンルの本質を見事に象徴している。つまり「推理論」で吉本隆明が喝破したように(4)、「既知としての作者に、未知の象徴としての語り手が出会う」ところに基本的な機能があるのだとすれば、探偵小説というジャンルは、作中人物の近代科学的な推理に基づいた推理によって「犯人はあいつだ」という唯一の正しい答えに辿りつくことを要請されているのだ。

もちろん実際の殺人事件が起きたときにも、さまざまな証拠から犯人を確定し、供述調書や物的証拠から事実関係を検証して、有罪であるという判決を引き出し、犯人を処罰することになる。たとえば、神戸連続児童殺傷事件の犯人は、「酒鬼薔薇聖斗」と名乗った少年だった。彼が真犯人であることに異論を唱える者はおそらく殆どいないだろう。ただし法的な問題として誰が犯人であるかということとは別に、「なぜあのような残酷な事件が起きてしまったのか」という問いを立てることは可能である。その場合には「犯人は酒鬼薔薇である」と答えるだけでは不十分である。彼がどのような家庭で育てられたのか、地域社会がどのように関わっ

たのか、学校ではどのような人間関係を持っていたのか、メディアを通じてもたらされたさまざまな情報が彼の人格形成にどのように影響を及ぼしたのか、といったさまざまな要因が複雑にからみ合っているような残酷な事件が起きたのだろうかということとは容易に想像できる。だからと言って彼が無罪だと言うことにはならないのだが、「なぜあのような残酷な事件が起きたのか」という問いを立ててみると、「犯人はだれか」という問いに答えることの中にも、じつは多くの困難が潜んでいることが見えてくるはずである。「戦争を起こした犯人はヒロヒト（昭和天皇）である」というように、すべての罪科を特定の「犯人」に還元してしまうような見方は、不規則で飛躍に満ちた断片的な出来事の総和として生起する現実を、因果律によつて単純化する議論であるという側面は否めず、凡庸な探偵小説と同じ程度に通俗的である。したがつてすぐれた探偵小説は、事件を解決して犯人を指し示すだけで幕を閉じるものではなく、犯人を確定するを通して、実は事件を「解決」することなどできないということを読者にどこかで告げ知らせるものだと言えるのではないだろうか。

村上春樹の『海辺のカフカ』では、ジョニー・ウォーカーを殺したはずのナカタさんが空き地で目覚め、高松にいるカフカ少年がいつものまにか返り血を浴びていて、しかも中野に住んでいる田村浩一が殺されるといふ事件が並置され、それぞれの出来事の連鎖は、全体としてはリアリズム小説として読み解くことができなような不可解さを持っている。もちろん『海辺のカフカ』をどれだけ丹念に

読んでも、「犯人はだれか」という問いに金田一耕助的な答えを与えることは不可能だろう。かりにリアリズム小説や探偵小説ではなく、一種の寓話のようなものとして読み解くとしても、『海辺のカフカ』にはいったい何が描かれていると考えればよいのだろうか。さしあたり想起しておきたいのは、『キヤラクター小説の作り方』（講談社現代新書・二〇〇三年二月）で大塚英志が語っていた問題である。九・一一事件をテレビで目撃して「これはまるで映画みたい」と感じたという大塚英志は、「ブッシュが起こした」と言われる「戦争」の本質をこんな風に語っていた。

世界貿易センタービルが崩れ落ちる光景をハリウッド映画のように感じたぼくたちは、だからこそ心のどこかでこの事態がこの後もハリウッド映画のように推移することを期待してしまつたのではなかつたでしょうか。それが今回の「戦争」における本質だとぼくは考えます。

「写実」を唱えた日本の近代小説が現実を模倣することでフィクションの世界を成立させたのだとしたら、現実がフィクションを模倣するという新しい事態が出現し始めているのではないかというのが大塚英志の見立てである⁽⁵⁾。

ハリウッド映画的な結末を想像するアメリカ人や日本人の欲望が戦争を起こしているのかも知れないのだとすれば、小説や映画やテレビゲームを通して作られてきた私たちの想像力が猟奇的な

殺人事件を起こしているのかも知れないわけである。ワイドショー的に「家庭環境が悪い」とか「社会が悪い」とか「テレビゲームが悪い」などと考えるとき、コメントーターも視聴者も自分の責任には意識がむきにくいわけだが、「家庭環境」とか「社会」とか「テレビゲーム」というものの「悪」を成り立たせているのは、実は「私たち」に他ならないわけである。そういう不安に向きあうことが出来たとき、不可解で支離滅裂に見える『海辺のカフカ』にも「リアル」があることが見えてくるのではないだろうか。

たとえば、戦争を決意する為政者や街中で無差別殺人を行う犯人は、どこかでそういう行動様式を学んだはずである。ニュースや噂話、物語や歴史などが、フィクションと現実が情報としては同じ権利を持つて同一平面上を流通するような世界の中に置かれてしまっているとき、先行する多くの創作物を模倣しながらフィクションが再生産されると同じように、現実の戦争や猟奇的な殺人事件などの暴力を生み出されてしまうのかもしれない。他者に対して「死んでしまえ！」というような敵意を持ちうる人間の想像力が、それだけでは無力なものであるにもかかわらず、どこかで現実的な暴力に結実してしまうのかもしれない。そのような問題が大塚英志の指摘には見出せる。

『海辺のカフカ』が描き出している悪夢も、責任を負うべき直接的な行動を起こしたかどうかということとは関係なく、何かを欲望したり想像したりすることを通じて他者と関わりを持ち、暴力を成就させてしまうような現代社会のリアルにつながっている。そ

こには因果関係という形で責任の所在を明確化したり、出来事の連鎖の「全体性」を見通したりすることができないという現代社会特有のリアルが透けて見えている。

どうやら、明示的な因果関係の中に出来事の全体性を描き出すことができず、責任を負うべき主体を立ち上げることができないという事態が、村上春樹の小説表現の背後には透けて見えている。だからこそ村上春樹の小説表現は、メインカルチャーとサブカルチャーの差異が消滅し、ロックとクラシックとジャズが等価に並ぶような空間の中で、決して全体性へつながらない断片的な愉楽をくり返し立ち上げようとしているのではないだろうか。

注(1)大塚英志『物語消費論―「ピックリマン」の神話学』(一九八九年五月・新曜社)など。

(2)東浩紀『動物化するポストモダン―オタクから見た日本社会』(二〇〇一年十一月・講談社現代新書)など。

(3)中川正文編『児童文化の伝統と現在』(ミネルヴァ書房・一九八六年三月)所収。

(4)吉本隆明『マス・イメージ論』(一九八四年七月・福武書店)所収。

(5)大塚英志のこの発言に関しては、拙稿『想像力とテロ―村上龍『半島を出よ』と日米未来戦記』(二〇〇五年十二月)『現代文学史研究』第五集でも詳述している。

(のなか・じゅん)